Ueber Gegenstandsforderungen der Musik.

■■■

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Hans Büchenbacher
aus Fürth.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Februar 1911.

ACAD.
LIBR. BAT.
BIBL.

■■■

München 1911
RUDOLPH MÜLLER & STEINICKE

113

Inhalt.

	Seite
Begriff der Gegenstandsforderung	3
Die primären Forderungen	4
Die secundären Verstandesforderungen	5
Aesthetische Bedeutung der primären Forderungen	8
Aesthetische Bedeutung der secund. Verstandsforderungen	10
Die secundären affektiven Forderungen	12
Einfühlung	20

Begriff der Gegenstandsforderung.

Der Terminus „Gegenstandsforderung" ist von Theodor Lipps geprägt, die damit bezeichneten Tatsachen und ihre Stellung im psychischen Geschehen sind von ihm am eingehendsten in seiner Schrift „Bewußtsein und Gegenstände" (Psychologische Untersuchungen I. Band I. Heft Leipzig 1905) erörtert. Hiernach wird ein Empfindungs- oder Vorstellungsinhalt, der zunächst nur in meinem Bewußtsein enthalten, lediglich erlebt ist, dadurch, daß ich meine Auffassungstätigkeit auf ihn richte, mich ihm gegenüberstelle, zum „Gegenstand", zum Objekt meiner Denktätigkeit. Ich kann aber, wenn mir ein Empfindungsinhalt z. B. der Ton a gegeben ist, einmal den Ton selbst, zum anderen mein Erleben dieses Tonempfindungsinhaltes zum Gegenstande meiner Betrachtung machen. Im ersteren Falle erhalten wir einen objektiven Gegenstand, dessen Bearbeitung dem Physiker oder dem Musiktheoretiker zufällt, im letzteren einen subjektiven Gegenstand, dessen Untersuchung Sache des Psychologen ist.

Während ich den objektiven Gegenstand denken kann, indem ich den betreffenden Bewußtseinsinhalt habe, ist es für das Denken des subjektiven Gegenstandes, das ja ein Denken meines Erlebens, eine Selbstbeobachtung ist, unbedingt erforderlich, daß der Bewußtseinsinhalt der Vergangenheit angehört. Hiemit soll jedoch nicht gesagt sein, daß diese Betrachtungsweise hinter jener zurückstehe; denn da ich mein gegenwärtiges Ich unmittelbar identisch fühle mit dem vergangenen Ich, das jenes Bewußtseinserlebnis hatte, so erlebe ich doch in dem vergangenen, gedachten Ich zugleich mich, das gegenwärtige Ich und so „ist der Gegenstand meiner Erinnerung der Tendenz nach von mir gegenwärtig erlebt."

Die Gegenstände sind ihrer Natur nach so und so beschaffene, völlig unabhängig von dem Ich, das ihnen gegenübersteht; ihr Dasein und Sosein ist in ihnen selbst begründet. Wenn ich nun aus einem Empfindungsinhalt durch meine Auffassungstätigkeit den darin liegenden Gegenstand expliziert habe und dann meine Denktätigkeit auf ihn richte, ihn nach seinem Wesen befrage, so gibt er mir die Antwort über seine Beschaffenheit mit einem gewissen Rechtsanspruch auf sie behaftet, er „fordert" als so und so beschaffener gedacht zu werden. Andererseits

freilich sind diese Forderungen der Gegenstände bedingt durch die Beschaffenheit, Intensität und Richtung meiner befragenden Denktätigkeit.

Wir wollen nun im Folgenden die Gegenstandsforderungen, die ich bei der ästhetischen Betrachtung eines musikalischen Kunstwerkes erlebe, zunächst aufsuchen und dann näher untersuchen und hoffen natürlich, daraus ästhetische Einsichten zu gewinnen ohne jedoch eine vollständige Aesthetik der Musik geben zu wollen. Dies kann umso weniger unsere Absicht sein, als unsere Untersuchung sich nicht auf das Lied und die Oper, sondern nur auf die sogenannte absolute Musik erstrecken soll, da sich das Eigentümliche der musikalischen Forderungen hier wohl am reinsten auffinden lassen wird.

Die primären Forderungen.

Beginnen wir mit den Forderungen, die unmittelbar aus den Sinnesempfindungen hervorgehen, und die wir als primäre bezeichnen wollen. Dazu gehört zunächst die Tatsache, daß schon der einzelne musikalische Ton fordert als lustvoll apperzipiert zu werden. Damit soll jedoch nicht der Ton an sich als lustvoll bezeichnet werden, sondern das Lustgefühl entsteht nur notwendig, indem ich den Ton in mich aufnehme, es ist eine Färbung meiner apperzeptiven Tätigkeit. Der Grund für das Zustandekommen dieses elementaren Lustgefühls läßt sich nicht unmittelbar aufweisen. Doch ist es für unsere Untersuchung auch gar nicht erforderlich, hierauf und auf das damit zusammenhängende, vielumstrittene Problem von Konsonanz und Dissonanz einzugehen. Für unsern Zweck genügt die Feststellung, daß die musikalischen Tonempfindungsvorgänge diese lustvolle Färbung haben, und daß dies eine Bedingung für das Erfassen eines musikalischen Kunstwerkes ist. Als Beweis dafür mögen die Leute dienen, in denen ihrer Natur zufolge die dahin zielenden Forderungen der Töne keinen Widerhall finden können. Es sind dies die gänzlich Unmusikalischen, für die Musik zumeist nur ein unangenehmes Geräusch ist, oder bei denen zum mindesten von ästhetischer Betrachtung eines Musikstückes keine Rede sein kann.

Während diese Forderungen sich auf eine gewisse Weise der inneren Beachtung, auf eine Wertung richten, und darum als affektive zu bezeichnen sind, richten sich die übrigen der primären Forderungen an mein Denken, weshalb wir sie Verstandesforderungen nennen. Es sind dies die Forderungen, die mich den einzelnen Ton als Ton von einer gewissen Höhe, Klangfarbe und Lautheit beurteilen machen. Hiermit sind die Forderungen, die rein im Gebiete der Sinnesempfindungen liegen, aufgezählt. Die Erscheinung von Konsonanz und Dissonanz

rechnen wir nicht hierzu, obwohl sie gewiß schon rein akustisch bedingt ist, und dadurch wie schon angedeutet, einen gewissen Zusammenhang mit den oben erwähnten Tatsachen hat. Da aber Konsonanz und Dissonanz in der Musik erst dadurch ihre Bedeutung gewinnen, daß mehrere (mindestens zwei) Töne nach bestimmten Gesetzen in Beziehung gebracht werden und diese Gesetze, die in der Harmonielehre enthalten sind, eine erst durch den menschlichen Geist geschaffene Ordnung der Welt der Töne darstellen, so scheinen uns Konsonanz und Dissonanz im Rahmen unserer Untersuchung zu den sekundären Forderungen zu gehören. Diesen wenden wir uns jetzt zu und betrachten zunächst die Verstandesforderungen.

Die sekundären Verstandesforderungen.

Hier finden wir im Gebiet der Harmonielehre von grundlegender Bedeutung für sie die Forderung, die Töne einer Melodie (und in Melodie besteht auch nach dem Zeugnis neuerer und neuester Musiker wie Richard Wagner und Hans Pfitzner das Wesen der Musik) als abhängig von einem bestimmten Ton zu betrachten, sie auf eine Tonika zu beziehen, von der sie ausgehen und zu der sie wieder zurückkehren. In dieser Forderung die Melodietöne auf eine Einheit zu beziehen, liegt schon die weitere Forderung eingeschlossen, die Melodietöne als sinnvoll zusammenhängend, ihre Folge als in sich motiviert aufzufassen. In diesem Sinne redet man wohl auch von musikalischer Logik. Die sich weiter aus diesem Gesetze der Tonalität für die Melodietöne ergebenden Forderungen finden wir faßlicher bei Betrachtung ihrer Harmonisierung. Wir bitten daher das im folgenden über Konsonanz und Dissonanz gesagte in entsprechender Weise auf die Melodietöne zu übertragen.

Die Harmonisierung der Melodietöne fordert sozusagen als farbige Illustrierung ihres Verhältnisses zur Tonika begriffen zu werden. Wohl jedem Musikbeflissenen ist es einmal vorgekommen, daß ihm eine moderne Melodie mit vielen Alterierungen, die ihm zunächst ohne Harmonisierung nicht recht „einging", durch das Hören mit ihr ohne weiteres verständlich wurde. Nun dies hat seinen Grund in der eben festgestellten Tatsache.

Wie bei den Melodietönen besteht bei den Akkorden die Forderung, sie auf den Tonikadreiklang als Einheitspunkt zu beziehen. Je nachdem dieser Dreiklang eine große oder kleine Terz hat, fordert er als Dur- oder Molldreiklang mit der jedermann bekannten eigentümlichen Gefühlsfärbung gehört zu werden. Diese beiden Akkorde sind für den Musiker die primär konsonanten und als in sich beruhigte Einheiten allein fähig, ein Tonstück in voll befriedigender Weise abzuschließen. Nur durch Beziehung auf sie werden die im weiteren Sinne konsonanten

und die dissonanten Akkorde verständlich. So finden auch die merkwürdigen Erscheinungen ihre Erklärung, daß ein Quartsextakkord, der an sich lediglich eine Umkehrung eines konsonanten Dreiklanges ist, den Charakter einer „Auffassungsdissonanz" tragen kann, und daß weiterhin der übermäßige Durdreiklang (c-e-gis z. B.), der ebenfalls an sich aus lauter konsonierenden Intervallen besteht, als herbe Dissonanz empfunden wird. (Harmonielehre Louis — Thuille I. Auflage 1906, Seite 30 und 34). Diese beiden Tatsachen sind übrigens auch ein schlagender Beweis für die oben aufgestellte Behauptung, daß die Harmonielehre mit ihren Gesetzen eine freie Geistesschöpfung des Menschen ist, denn sie sind nicht rein akustisch, sondern nur durch die Gesetze unserer jetzigen Harmonielehre zu erklären. Diese Gesetze nun sind durch die Welt der Töne an sich nicht mit Notwendigkeit gegeben, es sind auch andere denkbar; wir erinnern nur an die alten Kirchentonarten und die neuerlichen Bestrebungen Claude Debussys und seiner Schule die Ganztonreihe einzuführen. Während die im weiteren Sinne konsonanten Akkorde im allgemeinen nur ein unbestimmtes Verlangen nach Weiterführung in sich tragen (ausgenommen die Auffassungsdissonanten), fordern die dissonanten intensiv eine Auflösung, wodurch sie für uns einen besonderen Reiz erhalten. Der in ihnen liegende Widerstreit verleiht dem Lustgefühl, das sie hervorrufen, eine stärkere Würze.

Dadurch, daß immer einer der verschiedenen Dur- und Molldreiklänge den übrigen als Tonika-Akkord gegenüber gestellt wird, erhalten wir die verschiedenen Dur- und Molltonarten. Auch sie sind wieder durch eine gewisse Einheit zusammengehalten. Dies geschieht durch die Aufstellung der C-Durtonleiter als der normalen, die ihrerseits wieder durch Festsetzung einer absoluten Tonhöhe bestimmt ist, die wir durch Angabe der Höhe des Tones a ausdrücken. Hieraus erklärt sich die Forderung jeder einzelnen Tonart ihr eine bestimmte Stellung in der Gesamtheit der Tonarten als ihr eigen zuzusprechen. Für unser Erleben entsteht dadurch der eigentümliche Charakter jeder Tonart, der ja jedem Musikalischen aus Erfahrung bekannt ist.

Man gestatte mir zu diesem Punkte noch ein der Erfahrung entnommenes Beispiel zu bringen. Man kommt mitunter in die Lage auf einem Klavier spielen zu müssen, das einen Viertelton unter der Normalstimmung steht. Wenn man sich nun nach einer momentanen Verblüffung mit diesem neuen normal-a abgefunden hat, so haftet den einzelnen Tonarten wieder der gleiche Charakter wie bisher an. Bei größeren Abweichungen von der Normalstimmung freilich tritt diese Erscheinung nicht ein, weil sich da der Unterschied so stark bemerkbar macht, daß das Sichabfinden mit dem neuen so weit vom gewohnten

abliegenden normal-a nicht mehr möglich ist. Man hat in dem Streit über die Gestaltqualitäten aus der Tatsache, daß die Töne einer Melodie alle „verändert" werden können (Transponierung der Melodie) und doch die Melodie die gleiche bleibt, mit Recht geschlossen, daß in der Melodie mehr als die bloße Summe der einzelnen Töne gegeben sei, nämlich eben die bereits erwähnte Beziehung der Melodietöne auf eine Tonika. In gleicher Weise findet die von uns angeführte Tatsache ihre natürliche Erklärung durch die Beziehung der verschiedenen Tonarten auf eine normale.

Die Geschwindigkeit des zeitlichen Ablaufs einer Melodie bezeichnen wir durch Angabe des Tempos. Der Rhythmus ist zeitmessender, insofern die einzelnen Töne von verschiedener Zeitdauer sind, akzentuierender, insoferne einzelne Töne durch stärkere Betonung hervorgehoben werden. Die zeitliche Einheit ist der Takt, der sich aus je zwei oder drei Teilen von gleicher Zeitdauer, die aber durch das Tempo variiert wird, zusammensetzt. Der Akzent liegt normalerweise auf dem ersten der zwei oder drei Taktteile. Doch wie sich das eine Tempo z. B. ein Allegro nicht immer gleich bleibt, sondern sich uns bald als gehemmt, bald als beschleunigt zeigt, so fällt auch der Akzent nicht immer auf den normalen Taktteil. Wir erhalten dadurch rhythmische Verschiebungen, die wir die dissonanten Akkorde durch den ihnen innewohnenden Widerstreit für unser Erleben besonderen Reiz gewinnen. Auch diese rhythmischen Qualitäten der Melodie stellen sich uns bei der ästhetischen Betrachtung als entsprechende Forderungserlebnisse dar.

Wir erwähnten eben schon, daß das Wesen der Musik in Melodie bestehe, und gingen darum bei Betrachtung der bisher aufgewiesenen Verstandesforderungen von ihr aus. Dabei gebrauchten wir das Wort Melodie in der herkömmlichen, allgemein verständlichen Bedeutung. Da aber in einem ganzen Tonstück die einzelnen Töne in sinnvoller Beziehung zu einander stehen und dies eben auch das Kennzeichnende der Melodie ist, so dürfen wir mit Erweiterung des herkömmlichen Begriffes der Melodie auch ein ganzes Musikstück mit Recht als melodisches Gebilde bezeichnen. Somit trifft das bisher über die Verstandesforderungen der Melodie Gesagte auch auf das ganze Musikstück zu, und es erübrigt uns nur noch das musikalische Werk eben als Ganzes zu betrachten.

Wiederum ist uns hier eine Einheit gegeben durch die Tonart, in der das Tonstück steht. Sie dient uns auch als Kennmarke für das Werk; so reden wir z. B. von Beethovens C moll-Symphonie. Außerdem herrscht im allgemeinen ein sogenanntes Hauptthema, ein bestimmter Rhythmus vor. Mannigfaltigkeit gewinnt dies Ganze dadurch, daß dem Hauptthema kontrastierende Themata und Rhythmen gegenübertreten, die ihrerseits sich wieder

von einander abheben. Auch die Haupttonart kann zeitweilig zum Zwecke des Kontrastes verlassen werden, es kann moduliert werden, wie der technische Ausdruck lautet. Ja es stehen sogar (in der Symphonie z. B.) neben dem Hauptsatz relativ selbständige Sätze in anderer Tonart, mit eigenen Themen, verschiedenem Tempo usw. und nur der Schlußsatz kehrt wieder zur Tonart des ersten Satzes zurück, und auch hier kann noch ein Wechsel des Tongeschlechtes stattfinden; die Symphonie kann wie z. B. Beethosens neunte in D moll beginnen und in D Dur schließen. Schließlich wird die plastische Gestaltung des Ganzen noch gefördert durch die dynamischen Unterschiede mit ihrer Stufenleiter vom Pianissimo bis zum Fortissimo und die durch die verschiedenen Kombinationen der Instrumente entstehenden mit einander kontrastierenden Klangfarben. Auch alle diese Eigenschaften, in denen das Werk als Ganzes besteht, erlebe ich bei meiner Betrachtung als entsprechende Forderungen, und wir haben sie lediglich aus Gründen der Darstellung nicht in dieser Form aufgezeigt. Die zahllosen Möglichkeiten, diese Forderungen durch verschiedenartige Zusammenstellungen zu einem formvollen Ganzen zu verbinden, sind wohl kaum erschöpfend aufzuweisen. Es geschieht dies auch gar nicht durch den Hinweis auf gewisse formale Schemata, wie z. B. den Sonatensatz. Doch ist es wohl möglich, das Gemeinsame all dieser möglichen Kombinationen aufzuzeigen und sie so verständlicher zu machen. Dazu ist aber erforderlich, daß wir die Art und Weise betrachten, in der sie von uns selbst erlebt werden.

Wir nahmen uns schon einigemal bei den im Bereich der Harmonielehre liegenden Forderungen die Freiheit von Lustgefühlen zu sprechen, die sie in uns hervorrufen. Dies Vorgreifen auf die affektiven Forderungen geschah um die betreffenden Verstandesforderungen begreiflicher zu machen. In der Tat besteht, wie schon angedeutet, zwischen diesen beiden Arten der sekundären Forderungen ein inniger Zusammenhang. Zu diesem Punkte, der für unsere Untersuchung von großer Wichtigkeit ist, versuchen wir noch auf einem anderen Wege zu gelangen, indem wir nämlich die bisher aufgewiesenen Forderungen auf ihre ästhetische Bedeutung hin prüfen.

Aesthetische Bedeutung der primären Forderungen.

Die primären Verstandesforderungen bilden gewiß die notwendige Voraussetzung für alle Musik. Wenn wir nicht fähig wären, die Töne insbesondere auf ihre Höhe zu beurteilen, so wäre unser ganzes Tonsystem nicht möglich. Diese Tatsachen aber als eigentliche ästhetische Faktoren aufzufassen, wird im Ernste niemandem einfallen, denn sie gewinnen ja, wie wir schon

oben sahen, ihre eigentliche Bedeutung für die Musik erst durch ihre gesetzmäßige Verknüpfung, insofern sie also für uns zu sekundären Verstandesforderungen werden. Das gleiche gilt für die auf Klangfarbe und Lautheit der Töne bezüglichen Forderungen. Erst wenn die Klangfarbe eines Instrumentes, dem ein Thema z. B. im Orchester zum Vortrag zugeteilt wird, dem Charakter dieses Themas entspricht, erst wenn die verschiedene Lautheit der Töne einer Melodie durch die Beschaffenheit dieser Melodie motiviert ist, erst dann werden auch Klangfarbe und Lautheit zu „Faktoren des ästhetischen Eindrucks".

Das Lustgefühl, das die Töne schon unabhängig von ihrer Verwebung im Kunstwerk in mir hervorrufen, hat entschieden eine engere Beziehung zum ästhetischen Eindruck als die eben besprochenen Tatsachen; ein Musikstück, dessen klangliche Qualitäten durchaus Unlustgefühle in uns erregen, ist für uns ungenießbar. Wenn wir aber erwägen, daß z. B. ein Sänger mit mäßig schönen Stimmitteln, der jedoch eine bedeutende musikalische Persönlichkeit ist, uns gewiß eher in die Sphäre des künstlerischen Genießens erheben wird, als umgekehrt ein geistloser „Stimmprotze", so werden wir auch die Lust am einfachen Klange noch nicht als die eigentliche Ursache des ästhetischen Eindrucks gelten lassen können. Weiter können wir noch dazu bemerken, daß ein einfaches Nebeneinander von schön klingenden Tönen wie von Farben gewisse Lustgefühle erregt, die über der Lust an Geschmacksempfindungen z. B. stehen. Es sind ohne Zweifel Gesicht und Gehör, wie man schon öfter festgestellt hat, „höhere Sinne". Aber ebensowenig wie ein einfaches Nebeneinander von Farben ein Bild, ist ein zufälliges Konglomerat von schön klingenden Tönen ein Musikstück, und nur ein solches wird ästhetisch betrachtet und genossen.

Vielleicht aber wendet jemand ein, daß außer dem Lustgefühl auch schon am einfachen Ton noch ein gewisser seelischer Gehalt hafte; so riefen z. B. durch „Analogie der Empfindung" die hohen Töne den Eindruck des Spitzen, Scharfen, die tiefen den des Ernsten, Schweren hervor, und es sei damit schon eine ästhetische Wirkung gegeben. Darauf wäre zu entgegnen, daß 1. dieser auf Analogie der Empfindung beruhende geistige Gehalt im einfachen Tone noch gar nicht in eindeutiger Bestimmtheit liegt. Denn hohe Töne z. B. können nicht allein den Eindruck des Spitzen, Scharfen, sondern auch den des Hellen, Heiteren, oder wie im Vorspiel zum 1. Akt des Lohengrin den des Verklärten machen. Es ist also erst die Art ihres Verwobenseins in einem bestimmten Musikstück, die sie so zu Trägern eines Geistigen macht. 2. Weisen wir darauf hin, daß bei klassischer Musik und insbesondere in Werken der Kammermusik häufig derartige Stimmungseindrücke überhaupt nicht vorliegen, ohne daß uns dem Kunstwerke etwas zu fehlen scheint, und daß wir

ferner auf dem Klaviere sowohl Originalkompositionen wie auch Uebertragungen vollkommen ästhetisch wirksam machen können; und doch fehlen gerade bei diesem Instrumente die sinnlichen Reize des Tones, die uns vom Unterschied der Tonhöhe abgesehen sonst noch irgendwie affektiv anmuten könnten so sehr, daß hier der Ton mit seinem wirklichen Körper nur „angedeutet" ist, wie es Richard Wagner ausdrückt (Oper und Drama II. Teil).

Mit diesen Feststellungen wollen wir natürlich durchaus nicht einer Entsinnlichung der Musik das Wort reden, sondern wir wollen nur zeigen, daß die primären Forderungen zwar das notwendige Material des Kunstwerkes bilden, aber noch nicht sein eigenartiges Wesen verständlich machen, so wenig wie jemand durch die Angabe, die Maschine sei aus Eisen gefertigt, darüber belehrt wird, was nun eigentlich eine Maschine ist.

Aesthetische Bedeutung der sekundären Verstandesforderungen.

Es bleiben also von den bisher aufgewiesenen Tatsachen nur noch die sekundären Verstandesforderungen übrig. Sie fanden wir oben in einer gewissen Verknüpfung mit ihrem Erlebtwerden, wir behaupteten insbesondere von den auf die Form des Ganzen bezüglichen Forderungen, sie würden erst voll verständlich durch die Betrachtung ihres Zusammenhanges mit dem Erleben. Die Frage aber nach der Art dieses Zusammenhangs ließen wir offen. Hier nun sind wir dazu gekommen, an die sekundären Verstandesforderungen die Frage nach ihrer ästhetischen Bedeutung zu richten. Wir glauben nun diese beiden Fragen durch Aufweisung eines Sachverhaltes beantworten zu können. Dazu müssen wir jedoch zunächst die in der Einleitung begonnenen Erörterungen allgemein psychologischer Natur weiter führen.

Da finden wir, wenn wir die Forderungen, die das musikalische Kunstwerk an uns stellt, mit den Forderungen vergleichen, die im allgemeinen die Gegenstände an uns richten können, daß in unserem Falle die Wirklichkeitsforderung nicht vorhanden ist. Damit ist folgendes gemeint. Wenn wir einem Gegenstande Wirklichkeit zusprechen, so haben wir ihm damit ein Prädikat gegeben, das sich von den sich aus den übrigen Verstandesforderungen ergebenden Prädikaten, wie Größe, Härte, Farbe usw. deutlich unterscheidet. Während wir mit den letzteren Prädikaten Aussagen über die Art des Seins eines Gegenstandes machen, sagen wir mit den ersteren etwas über das Sein selbst aus. Wir bekommen so, wenn wir uns einer von Meinong herstammenden Ausdrucksweise bedienen, (in dem von R. Ameseder gelieferten Beitrag zu den von Meinong herausgegebenen „Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie" Leipzig 1904) in dem einen Falle Seinsobjektive, im anderen Soseins-

objektive. Steht mir nun der Gegenstand als einer gegenüber, der in sich selbst die Berechtigung seines Seins trägt, und dementsprechend fordert, als solcher gedacht zu werden, so stellt er die Wirklichkeitsforderung. Das Gegenteil dieser Forderung wäre, daß ein Gegenstand fordert, als nicht wirklich gedacht zu werden, das heißt, als einer, der die Berechtigung seines Seins nicht in sich trägt, sondern nur ein Dasein von meinen Gnaden hat. Ein Phantasiegegenstand z. B. ein Berg aus Glas verbietet mir, daß ich ihn als wirklich denke. Ebenso ist ein Musikstück ein Gegenstand von meinen Gnaden. Dies zeigten wir, indem wir nachwiesen, daß die sekundären Verstandesforderungen, in denen im Gegensatz zu den primären das eigentümliche Wesen der Musik besteht, letzten Endes darauf zurückgehen, daß der Mensch die Töne in bestimmte von seinem Geiste frei erfundene Formen gegossen hat. Aber wie es für mich beim Lesen eines Märchens wirklich einen gläsernen Berg gibt, so kommt mir auch beim Hören eines Musikstückes seine Nichtwirklichkeit nicht zum Bewußtsein.

Wir erwähnten schon bei der Erörterung des Begriffes der Forderung, daß die Antworten des Gegenstandes und dies sind eben Forderungen einerseits durch ihn selbst, andererseits durch die Art meines Befragens bedingt seien. Die Tatsache nun, daß in unserem Falle weder eine auf Wirklichkeit noch auf Nichtwirklichkeit des Gegenstandes bezügliche Forderung vernommen wird, kann nur durch die Art der Fragestellung, kurz aus der Natur der ästhetischen Betrachtung erklärt werden. Ein Bekannter des Verfassers erklärte ihm einmal, er gehe nie in eine Oper, da es ihm zu lächerlich vorkomme, wenn er Menschen sich singend verständigen sehe. Gewiß entspricht diese Weise des Verkehrs nicht der Wirklichkeit. Dies scheidet aber für die ästhetische Betrachtung völlig aus und jener Herr bewies nur, daß er dem Kunstwerke genannt Oper nicht in entsprechender Weise gerecht werden kann. Wir können gleich hier bemerken, daß Meinong diese Art der Betrachtung als „Annahme“ bezeichnet (A. Meinong „Ueber Annahmen“ Leipzig 1902), doch wollen wir auf diese Ansicht erst später eingehen. So viel ist nach dem eben Gesagten jedenfalls sicher, daß die Frage nach der Wirklichkeit in der ästhetischen Betrachtung nicht gestellt wird. Wir können jedoch diese Art der Betrachtung noch näher bestimmen.

Nehmen wir an, ein Musiker untersuche zu Studienzwecken rein theoretisch ein Tonstück, er suche es sich nach den in der Musik gültigen Gesetzen klar zu machen, so stellt er ebenfalls die Frage nach der Wirklichkeit des Tonstückes nicht. Es wird aber niemand behaupten wollen, daß dieser Musiker seinem Gegenstand als ästhetisch genießender gegenüberstehe. Vielmehr stellt auch er nur Verstandesfragen. Somit haben wir also die ästhetische Betrachtung noch nicht völlig bestimmt. Doch geht aus

dem eben Gesagten entschieden hervor, daß ihr Wesen sich nicht auf eine Verstandesfrage gründen kann. Erinnern wir uns hier nun, daß wir beim Aufsuchen der musikalischen Forderungen außer solchen, die sich an den Verstand richten, auch noch andere fanden, die sich an eine Weise der inneren Erfassung wenden und die wir affektive nannten. Auch diesen affektiven Forderungen steht natürlich eine entsprechende Fragestellung gegenüber und sie ist es, die das Wesen der ästhetischen Betrachtung ausmacht. Versuchen wir nun einmal, von dem eben gewonnenen Standpunkte aus die beiden oben aufgeworfenen Fragen zu lösen.

Die sekundären affektiven Forderungen.

Die von uns aufgewiesenen Verstandesforderungen sind zunächst etwas rein Gegenständliches, eben Bestimmtheiten des Gegenstandes. Aber indem ich sie in den Zusammenhang meines individuellen Bewußtseinslebens aufnehme, indem ich sie erlebe, vollbringe ich eine innere Tätigkeit, welche die Tendenz hat, den Gegenstand aus seinen Forderungen, die er mir ja auf mein Befragen nach seiner Beschaffenheit gestellt hat, zu erfassen.

In innerer Tätigkeit sind wir ständig begriffen, und wir erleben uns unmittelbar in jeder Weise dieser Tätigkeit als in einer inneren Zuständlichkeit befindlich, die immer eine bestimmte Lust oder Unlustfärbung hat. Unsere Lust und Unlustgefühle sind nichts anderes als verschiedene Weisen innerer Tätigkeit, sie sind eben das Kennzeichnende einer gewissen Tätigkeit, ihre „Färbung“. Wir sind ja auch gewöhnt, eine bestimmte Art der inneren Bewegung unmittelbar als Trauer, eine andere wiederum als Heiterkeit zu bezeichnen, ohne daß diese Gefühle auf ein entsprechendes Ereignis bezogen sein müssen.

So nehmen also Verstandesforderungen, indem sie von mir erlebt werden, einen affektiven Charakter an. Wenn wir nun aber an einen Gegenstand lediglich die Verstandesfrage richten, so leuchtet ohne weiteres ein, daß die mit unserer inneren Tätigkeit gegebenen affektiven Forderungen (die Gefühlsforderungen also) der Natur der meisten Verstandesgegenstände entsprechend nicht besonders ausgeprägt sein werden. Auf jeden Fall stehen sie nicht im Mittelpunkte des Interesses und bleiben darum mehr oder weniger unbeachtet. Umgekehrt haben bei der affektiven Fragestellung die Verstandesforderungen als solche geringe Bedeutung, da unser Ich eben auf seine innere Tätigkeit und ihre verschiedenen Gefühlsfärbungen eingestellt ist.

Aesthetische Bedeutung haben also in unserem Falle die sekundären Verstandesforderungen, indem sie in uns eine innere Tätigkeit anregen und dadurch bestimmte Gefühle in uns hervorrufen. Darin besteht auch ihr unlösbarer Zusammenhang mit den affektiven Forderungen und es wird uns so auch erklärlich,

daß sie aus sich allein nicht völlig verständlich waren, da sie, wie wir jetzt wissen, nur das Mittel zum Zweck des inneren Erlebens sind. (sit venia verbo!).

Wir wollen nun versuchen darzustellen, wie wir diese an die sekundären Verstandesforderungen geknüpfte innere Tätigkeit in uns erleben. Dabei müssen wir uns freilich beschränken auf eine allgemeine psychologische Charakteristik dieser inneren Tätigkeit; sie läßt sich nicht durch Worte adaequat ausdrücken, sie kann eben als ein Erleben wieder nur durch Erleben zu voller Anschaulichkeit gebracht werden. Gehen wir wieder von dem Musikstück als melodischem Gebilde aus. Wir finden dann, daß unser Streben darauf hinzielt, durch Aufeinanderbeziehen der einzelnen Töne und ihrer Harmonisierung das melodische Gebilde zu erfassen. Wie nun diese Beziehungen der einzelnen Töne untereinander und auf die Tonika bald einfacher bald widerspruchsvoller sind (dem oben über Konsonanz und Dissonanz Gesagten entsprechend), so ist auch der Ablauf unserer inneren Tätigkeit je nachdem einfacher oder erschwerter. Besonders stark wird er durch die Forderungen des Tempos und Rhythmus beeinflußt, er wird stürmisch und wieder ruhig, schwerfließend und leicht dahingleitend usw. Unsere innere Tätigkeit wird rhythmisiert. Endlich beanspruchen die sekundären Verstandesforderungen noch, daß wir bei dieser Tätigkeit psychische Kraft in verschieden hohem Maße aufwenden.

So erhalten wir den unbeschränkten Verbindungsmöglichkeiten der sekundären Verstandesforderungen entsprechend die verschiedensten Arten innerer Tätigkeit, deren Färbung im Bewußtsein eben Gefühle sind, die wir das eine Mal als Trauer, dann wieder als Heiterkeit, als wilde Verzweiflung oder ausgelassenen Jubel bezeichnen können. Freilich reichen diese unserm gewöhnlichen Leben entnommenen Benennungen bei weitem nicht aus, es gibt sehr viele musikalische Gefühle, die durch Worte nicht verständlich zu machen sind, und sie haben in diesem Sinne aber auch nur in diesem eine gewisse Unbestimmtheit. Andererseits wieder ist es der absoluten Musik durchaus nicht möglich, alle Gefühle des gewöhnlichen Lebens mit ihren Mitteln hervorzurufen. Beide Tatsachen sind der Aesthetik seit langem bekannt und spielen auch in den kunsttheoretischen Ansichten Richard Wagners eine bedeutende Rolle.

Alle diese Gefühle, seien sie freudige oder traurige, tragen aber nun zugleich einen ausgesprochenen Lustcharakter, ja wenn wir unser Erleben eines tragischen Tonstückes z. B. des langsamen Satzes der Eroika oder der Trauermusik zu Siegfrieds Tod genau prüfen, so stellt sich heraus, daß der Lustcharakter des Gefühls der vorherrschende ist, so daß man also eher von einem Lustgefühl reden könnte, das durch das in ihm enthaltene Gefühl der Trauer nur einen ernsteren, gehaltvolleren Charakter bekommt.

Um diese gewiß merkwürdige Tatsache zu verstehen, wollen wir einmal Fälle ins Auge fassen, in denen dieses Lustgefühl nicht vorhanden ist. Es ist ein wohl jedermann bekannter Sachverhalt, daß man in einem Konzerte sitzt und Musik hört ohne sich von ihr bewegt zu fühlen. Diese gleiche Musik hat uns vielleicht schon entzückt, oder wir haben vielleicht, wenn sie uns neu ist, ein gewisses verstandesmäßiges Bewußtsein, daß sie wohl an und für sich schön sein möge, aber, so sagen wir uns, ich bin heute nicht in der Stimmung oder diese Art Musik liegt mir eben nicht. Dabei ist es nun wohl möglich, daß wir die von dem betreffenden Musikstücke geforderte Tätigkeit vollbringen, aber die an diese Tätigkeit geknüpften Gefühle haben etwas blasses, wesenloses, es herrscht in uns ein Unlustgefühl innerer Leere vor, kurz die in dem betreffenden Tonstück enthaltene Gefühlswelt findet in unserem Innern keine Resonanz, die von uns geforderte Tätigkeit ist unserer Seele — sei es auf Grund augenblicklicher Disposition oder ständiger Veranlagung — nicht „natürlich". Wie nun in diesen Fällen die Tatsache, daß die geforderte Tätigkeit der Seele nicht natürlich ist, Unlustgefühle hervorruft und den ästhetischen Genuß nicht zu Stande kommen läßt, so wird eine der Seele natürliche Tätigkeit, die den Tendenzen der Seele zur „Selbstbetätigung" entspricht, Grund der Lust und somit eine Bedingung des ästhetischen Genusses.

Aus der allgemeinen Fassung der Bedingung der Lust, die geforderte Tätigkeit müsse der Natur der Seele entsprechen, heben wir zwei besondere Bedingungen hervor. Einmal sind die Lustgefühle abhängig von der „psychischen Größe" oder der „Eindrucksfähigkeit" der Forderungen und ihrem Verhältnis zu der in der Seele ihnen zur Verfügung stehenden „psychischen Kraft". Je nach der Beschaffenheit dieses Verhältnisses ist meine Lust eine vollere, gewichtigere oder eine leichte, spielende.

Die zweite der besonderen Bedingungen der Lust ist gegeben mit der Wahrung der „Einheit in der Mannigfaltigkeit". Die Seele ist, das können wir jedenfalls von ihr aussagen, eine Einheit, so gibt sie sich in ihren Betätigungen zu erkennen. Sie zeigt in ihnen die Tendenz „jedes Mannigfaltige . . . . . in ein einheitliches Ganze zusammenzufassen". (Lipps, Aesthetik I. Bd. S. 19). Hierbei ist zu beachten, daß die Mannigfaltigkeit in der Einheit innerhalb gewisser Grenzen belebend wirkt, indem sie das Ganze durch Wachhalten des Interesses eindrucksfähiger macht und so ihrerseits ebenfalls Grund der Lust wird. Die Funktion der auf die Form des Tonstückes bezüglichen sekundären Verstandesforderungen ist nun die, die Einheit des Ganzen bei größtmöglicher Mannigfaltigkeit der einzelnen Teile zu wahren, und es ist nun klar, daß besonders diese Forderungen erst, wenn sie von uns erlebt sind, verständlich werden.

Die Lustgefühle, die so bei der ästhetischen Betrachtung ausgelöst werden, sind nun nicht von den andern Gefühlen, also z. B. von dem Gefühl der Trauer getrennt, sondern sie sind mit ihnen in ein einheitliches Gefühl verwoben, es entsteht ein eigentümliches Ineinandersein, in dem zwar das Lustgefühl und das Gefühl der Trauer als „Partialgefühle" nebeneinander unterscheidbar sind, aber doch das Lustgefühl das herrschende und die Einheit des ganzen Gefühls wahrende ist. Es ist dies eben das Charakteristische der Mischgefühle, die uns auch außerhalb des Bereiches der Kunst im gewöhnlichen Leben begegnen. Wir erinnern nur an den Gefühlszustand, den Goethe in dem bekannten Gedichte „Wonne der Wehmut" schildert. Der Umstand aber, daß in unserem Falle der Lustcharakter der Mischgefühle immer vorherrschend ist, so daß wir kurzweg von verschiedenartigen Lustgefühlen sprechen können, die ein Musikstück in uns hervorruft, ist eben das, was das Musikstück zu einem schönen Gegenstande macht, seine Schönheit ist die Fähigkeit Lustgefühle zu erregen, darin besteht sein Wert.

Alle diese verschiedenartigen Lustgefühle gehen – darauf weisen wir hier nochmals nachdrücklich hin — unmittelbar aus den sekundären Verstandesforderungen hervor und sind von ihnen gefordert. Die an sie geknüpfte innere Tätigkeit hat für uns einen bestimmten, sei es freudigen oder traurigen Charakter, und die Bereitwilligkeit, mit der wir diese Tätigkeit vollbringen, oder die günstigen Ablaufsbedingungen, welche die geforderte Tätigkeit in der Seele findet, gibt allen Gefühlen, die wir so erleben, zugleich das Gepräge des Lustvollen. Wenn nun auch so die sekundären Verstandesforderungen beim Hören von Musik einen durchaus affektiven Charakter tragen, so sind sie doch das meiner Tätigkeit und den mit ihr verwobenen Gefühlen zu Grunde Liegende; ich kann eben nicht tätig sein, wenn ich nicht auf einen Gegenstand bezogen bin, indem ich ihn apperzipiere, und Apperzeption ist Denktätigkeit.

Freilich letzten Endes geht der affektive Charakter der sekundären Verstandesforderungen auf die Natur der ästhetischen Betrachtung zurück. Wir haben ja oben an dem Beispiele des Musikers, der ein Tonstück lediglich theoretisch, zu Studienzwecken betrachtet, gezeigt, daß die Verstandesforderungen auch rein als solche wirksam werden können. Wir wenden uns nun dem anderen oben erwähnten Merkmal der ästhetischen Betrachtung weiter zu, dem nämlich, daß sie die Wirklichkeitsfrage nicht stellt, und wir können schon vermuten, daß auch diese Eigentümlichkeit der ästhetischen Fragestellung für die Gefühle von Bedeutung sein wird.

Während wir nun behaupteten, es werde überhaupt nicht nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des Musikstückes gefragt, ist Meinong der Ansicht, wir „nähmen an", das Kunstwerk sei

wirklich. (Ueber Annahmen § 10.) Dementsprechend seien die ästhetischen Gefühle keine wirklichen, sondern eben angenommene, d. h. Phantasiegefühle oder Scheingefühle, ein reales Gefühl sei nur die Lust an diesen Scheingefühlen. Die gleiche Ansicht vertritt auch Witasek. (Zur allgemeinen Analyse des musikalischen Genusses, Bericht über den II. Kongreß der internationalen Musikgesellschaft Leipzig 1906.) Diese Ansicht mag nun in manchen Fällen, besonders in den von Meinong angeführten, zutreffend sein. Der Schauspieler wird sich „einbilden", er sei die Person, die er darstellt, der dramatische Dichter wird gewiß vor die Aufgabe gestellt, sich in alle Personen seines Stückes abwechselnd zu „versetzen". Aber schon bei der lyrischen Dichtung und noch mehr bei den übrigen Künsten, schränkt Meinong selbst seine Behauptung ein. Und in der Tat, wir können bei der ästhetischen Betrachtung eines Musikstückes durchaus nichts von „annehmen" finden. Diese Welt von Tönen ist für mich eben „einfach da", wie es Lipps ausdrückt, und ich frage nicht quid iuris, sondern lasse mich eben von ihr in innere Bewegung versetzen. Sehr treffend schildert Külpe die Eigenart der ästhetischen Betrachtung. (Ueber den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks, Vierteljahrsschrift f. wissenschaftl. Philosophie 23. Jhrg. I. Heft Leipzig 1899.) „Das Bild ist uns kein Augenschein, dem wir die Natur der Dinge gegenüberstellten, das Musikwerk kein Ohrenschein, dem wir die Prädikate der Wirklichkeit abzuerkennen hätten, sondern beide sind Vorstellungen, deren Beschaffenheit uns ganz unabhängig von ihrer sonstigen Bedeutung für Welt und Leben fesselt und gefällt. Es ist zu wünschen, daß die Aesthetik mit diesen ganz unpsychologischen, der Erkenntnistheorie entnommenen Beschreibungen des ästhetischen Verhaltens aufräume und Begriffe beseitige, die seiner Eigentümlichkeit nicht gerecht zu werden im Stande sind". (Seite 160.) Diese Bemerkungen sind unseres Erachtens, wiewohl sie vor Erscheinen des Meinong'schen Werkes gemacht sind, diesem gegenüber doch im vollen Umfange aufrecht zu erhalten. Auch Siebeck lehnt die Anschauung Meinongs mit etwas anderer Motivierung ab. (Grundfragen zur Psychologie und Aesthetik der Tonkunst, Tübingen 1909.) „Die zu Gehör gebrachten Töne und Tonfolgen sind nicht „Annahmen", sondern Realitäten im vollen Sinne. Die durch sie erregten Gefühle sind daher auch nicht Phantasiegefühle in dem vorhin bezeichneten Sinne" (nämlich in dem Meinong's) (Seite 24.) Auch wenn wir die Stellung des Schöpfers zu seinem Werke betrachten, finden wir in der absoluten Musik nichts von Annahmen. Es geht nicht an, zu denken, Beethoven habe in seiner Eroika sich vorgestellt, er habe die Gefühle eines Helden, er hatte diese Gefühle wirklich.

Wenn wir nun auch daran festhalten, daß unsere Gefühle beim Hören eines Musikstückes keine vorgestellten, sondern wirk-

liche sind, so leugnen wir damit noch durchaus nicht, daß sich die Nichtwirklichkeit des Kunstwerkes oder seine nun „ästhetische Realität", wennschon wir uns nicht um sie bekümmern, doch in der Beschaffenheit der Gefühle bemerkbar macht. Volkelt teilt nun zwar in seiner Aesthetik (System der Aesthetik Bd. 1 München 1905) die von uns aufgestellte Behauptung hinsichtlich der Wirklichkeit unserer Gefühle beim musikalischen Genießen („Ich würde den Eindruck unrichtig wiederzugeben glauben, den etwa die C moll-Symphonie von Brahms oder die Nocturnes von Chopin auf mich machen, wenn ich sagen wollte, daß ich mir dabei immer nur die entsprechenden Gefühle vorstelle und nur diese vorgestellten Gefühle mit den Tönen verbinde. Mir scheint es vielmehr, daß dabei das Gefühlsvorstellen sich zu wirklichem Fühlen verstärkt". S. 192.) Auch hält er die in vielen Fällen sicher vorhandene Gespaltenheit der ästhetischen Gefühle in gegenständliche und teilnehmende für die Tonkunst nicht aufrecht. („die Angst und Qual Franz Moors erfüllt uns mit sittlicher Genugtuung . . . . . Zu einem solchen Auseinandertreten beider Gefühlsarten kann es in der Tonkunst kaum kommen". (S. 163.) Ferner vorher eben da: „der Unterschied des Gegenständlichen und Persönlichen bezeichnet also hier nur die verschiedene Beziehung, in der dasselbe Gefühl steht".) Trotzdem glaubt er jedoch, daß eine gewisse Gespaltenheit des Bewußtseins vorliege, indem nämlich einerseits die Gewißheit der tatsächlichen Nichtwirklichkeit des Kunstwerkes in uns vorhanden sei, andererseits „trotz jener kritischen Gewißheit in uns Hingabe an Wirklichkeitsglauben bestehe . . . . . Dieser Wirklichkeitsglaube wird in gewissem Grade durch jene kritische Gewißheit gestört, angegriffen, ins Wanken gebracht, aber doch nicht aufgelöst und zersetzt. Die Störung des Wirklichkeitsglaubens darf nur soweit gehen, daß er sich trotz jener Störung mühelos und fröhlich erhält". (S. 311.) Diese Tatsache nennt Volkelt die Illusion der Wirklichkeit. Diese Illusion besteht nun in unserm Tatsachenbereich unbeschadet der Wirklichkeit unserer Gefühle in manchen Fällen, aber wir sehen doch darin eine Abart der ursprünglichen, reinen ästhetischen Betrachtung, deren Kennzeichnendes wir eben darin fanden, daß sie vollkommen jenseits des Gegensatzes zwischen Schein und Wirklichkeitswelt steht, eine Abart, die überdies häufig unseres Erachtens an einen gewissen „Aesthetizismus" grenzt, denn wir fanden diese Illusion besonders in den Fällen in Wirksamkeit, wo wir dem Kunstwerke nicht in naiver Betrachtung hingegeben sind, sondern z. B. Freude an der technischen Mache einer Komposition empfinden. Wir wollen nicht bestreiten, daß die Art der Betrachtung, von der Volkelt spricht, immerhin noch ästhetisch zu nennen ist, doch können wir nicht finden, daß sie vom Gegenstande „gefordert" ist, für uns aber handelt es sich hier nur darum, einen Kanon der ästhetischen Gefühle aufzustellen.

Das dem Kunstwerke eigentümliche jenseits der gewöhnlichen Wirklichkeit Stehen, haben nun aber doch auch die ästhetischen Gefühle, wenn uns auch diese Tatsache nicht in der Form der Illusion zum Bewußtsein kommt. Es fehlt nämlich für uns beim künstlerischen Genießen der Anlaß persönlich, d. h. so wie wir es im Leben tun würden, zu den ästhetischen Gefühlen Stellung zu nehmen; die ästhetischen Gefühle haben darum keine Motivationskraft, sie können keine tatsächlichen Begehrungen, keine Willensakte in uns auslösen; eine Tatsache, auf die übrigens auch Volkelt nachdrücklich hinweist. Dadurch sind sie nun klar von den Gefühlen des gewöhnlichen Lebens geschieden. Wenn ich auf der Bühne sehe, wie Hamlet der Geist seines ermordeten Vaters erscheint, so erlebe ich zwar wirkliche Gefühle, aber doch andere, wie wenn mir selbst tatsächlich das Gleiche zustieße. Freilich schließlich führt diese Tatsache wieder auf das Wesen der ästhetischen Betrachtung zurück, die eben lediglich ein Betrachten, ein Schauen ist, und die sich nur dafür interessiert, wie uns die betreffenden Gegenstände durch ihre Beschaffenheit anmuten. Diese Stellung können wir auch der Natur gegenüber einnehmen, es gibt auch Leute, die über Gebühr im gewöhnlichen Leben nur ästhetisch werten, die man dann freilich nicht im schmeichelhaften Sinne „Aestheten" nennt. Jedenfalls kommt im Unterschied zu diesen Fällen die nur „ästhetische Realität" des Kunstwerkes günstig oder gewissermaßen ergänzend der ästhetischen Fragestellung entgegen, da sie uns die völlige und ungestörte Freiheit der ästhetischen Gefühle von der Wirklichkeit ermöglicht, wodurch sie eben für uns um ihrer selbst willen genußfähig werden.

Volkelt ist der Ansicht, der Unterschied der „leichteren, wenig belastenden" ästhetischen Wirklichkeitsart von der gewöhnlichen, drückenderen rufe in uns ein „Kontrastgefühl der Entlastung" (eben von jener drückenden Wirklichkeit) hervor. Er meint ferner, daß wir der gewöhnlichen Wirklichkeit auch während des hingegebensten künstlerischen Schauens durch allerhand Nebenempfindungen und Nebenvorstellungen inne werden, und daß dadurch das Kontrastgefühl immer Nahrung bekomme, und so nicht in Gefahr sei, durch Gewöhnung an ungetrübten Kunstgenuß zu schwinden. (Aesthetik Bd. I S. 495 ff.)

Was zunächst dies letztere betrifft, so finden wir darin keinesfalls ein „Kontrastgefühl der Entlastung", sondern zunächst ein Kontrastgefühl, das uns aus dem ästhetischen Genusse zwar nicht völlig, aber solange es eben anhält, herausreißt und darum entschiedenen Unlustcharakter hat. Dieses Gefühl suchen wir dann möglichst schnell von uns abzuschütteln und vergessen völlig seiner, wenn wir uns dann wieder in die ästhetische Betrachtung versenkt haben. Auch glauben wir, daß bei wirklich hingegebenem

künstlerischen Schauen Störungen, wie etwa ein Stuhlrücken oder ähnliches uns meist gar nicht zu Bewußtsein kommen.

Zum anderen bemerken wir folgendes:

Gefühle sind subjektive Bewußtseinserlebnisse, sie sind Bestimmtheiten des Ich und werden als solche von uns ohne weiteres erlebt. Ich kann anstatt ich fühle Trauer ebenso richtig ich bin traurig sagen. Dies ist im Gegensatz dazu bei objektiven Bewußtseinsinhalten, also bei Empfindungsinhalten nicht möglich. Ich bin durchaus nicht rot, wenn ich rote Farbe sehe. Da nun aber Gefühle Zuständlichkeiten meines Ich sind, so erlebe ich mich unmittelbar als in ihnen befindlich. Beim ästhetischen Genießen nun erlebe ich mich eben als in der Sphäre dieser oben beschriebenen wirklichkeitsfreien, „ideellen" Gefühle befindlich, und damit ist zugleich schon gegeben, daß ich selbst mich als wirklichkeitsfrei, als entlastet von der gewöhnlichen Wirklichkeit unmittelbar erlebe. Es mag sein, daß durch die unmittelbar vorausgegangene gewöhnliche Wirklichkeit die ästhetische an Eindruckskraft gewinnt, aber Kontrastgefühle können unseres Erachtens nur durch rückschauende Vergleichung der gegenwärtigen mit der vorausgegangenen Wirklichkeitsart entstehen, eben durch „Rückbeziehen", wie Volkelt sagt, was wir aber unseren obigen Ausführungen entsprechend in der idealen ästhetischen Betrachtung nicht finden können.

Die Bedingungen für die Wirklichkeitsfreiheit der ästhetischen Gefühle scheinen uns nun in der Musik besonders günstig zu sein. Die z. B. in der Dichtkunst behandelten Stoffe sind immerhin der realen Wirklichkeit entnommen und es kann so vorkommen, daß der reine ästhetische Genuß getrübt wird, indem wir das einemal die ästhetische Wirklichkeit für reale nehmen es wird vielleicht dem jugendlichen Theaterbesucher die Darstellerin der Desdemona selbst zu dem unglücklichen Weibe und er faßt für sie eine schwärmerische Zuneigung — oder das andere Mal äußert vielleicht ein skeptischer Zuschauer von einer edelmütigen Handlung, das komme aber auch nur auf der Bühne vor. Von dieser Gefahr scheint uns unter allen Künsten die absolute Musik verhältnismäßig am weitesten entfernt. Sie hat keinen „wirklichen" Gegenstand (von Programmusik können wir hier nicht reden) und ihr Material die Töne haben ebenfalls nur eine lose Verknüpfung mit dem realen Wirklichkeitszusammenhang.

So kann es freilich aber auch scheinen, daß, nach dem, was wir bisher über den ästhetischen Genuß aussagten, besonders das musikalisch Schöne nur ein „uninteressiertes Wohlgefallen" in uns erregen könnte. Dies widerspricht aber unserer Erfahrung. Wir entnehmen ihr, daß einerseits die Töne für uns nicht bloße Erreger der ästhetischen Gefühle sind, sondern daß sie vielmehr selbst diese Gefühle ausdrücken, daß sie belebt sind, und daß andererseits wir selbst nicht allein als rein „ideelles Ich" von den

ästhetischen Gefühlen ergriffen sind, sondern daß im Grunde die ästhetischen Gefühle auch unser „empirisches Ich", eben den ganzen Menschen in uns ergreifen.

Einfühlung.

Die Tatsache, daß die lediglich der sinnlichen Welt angehörigen Töne in uns Gefühle hervorrufen, und daß diese Gefühle weiter in den Tönen zu liegen, von den Tönen ausgedrückt zu sein scheinen, versuchen nun manche durch Assoziation zu erklären. Dieser Versuch geht bekanntlich auf Fechner zurück und ist besonders von Külpe wieder aufgenommen worden. Külpe unterscheidet (a. a. O. S. 161) zwischen einem direkten und einem assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Der erstere entspringt lediglich der Sinnestätigkeit, er ist nur von der bloßen Perzeption abhängig, – es wären dies in unserem Falle also die einfachen Tonempfindungsvorgänge —, der zweite besteht in der durch Reproduktionstätigkeit bedingten Modifikation des ersteren und heißt darum assoziativer, weil eben der direkte Faktor durch seine Beschaffenheit die verschiedenen Reproduktionen durch Assoziation bewirkt.

Wenn man nun wie Külpe unsere apperzeptive Tätigkeit beim Hören der Töne unbeachtet läßt, so können wir uns durchaus nicht denken, wie dann durch die Töne, die so auf eine Stufe mit einfachen Empfindungsinhalten gestellt sind, Gefühle reproduziert werden sollen; Külpe hat sich auch unseres Wissens darüber noch nicht näher ausgelassen, und auch die spärlichen Hinweise auf gewisse Möglichkeiten der Assoziation, die andere Vertreter dieser Ansicht gegeben haben, reichen nicht im entferntesten aus, das reiche innere Leben, das uns beim Genusse eines Tonstückes durchflutet, auch nur einigermaßen verständlich zu machen.

Witasek glaubt, daß die „zeitlichen, dynamischen und tonalen Verhältnisse der Motive ein zwar stilisiertes, immerhin aber ungemein deutliches Abbild der zeitlichen, dynamischen und qualitativen Verhältnisse der Gefühle sind, so daß sie in dem ohnehin bereits emotional angeregten Bewußtsein die ihnen entsprechenden Phantasiegefühle auslösen" (a. a. O. S. 124). Dieses Auslösen könnte nun, wie es uns scheint, auch nur wieder durch Assoziation geschehen, wenn die Tongestalten eben bloß Abbilder unserer Gefühle sind. Witasek selbst spricht sich über das „Auslösen" nicht näher aus, er läßt gerade diesen wichtigen Punkt ziemlich unberührt, er meint, das musikalische Formenmaterial müsse erst noch nach seinem Ausdrucksgehalt geordnet und erforscht werden.

Wir können aber auch hier nicht einsehen, wieso die Tongestalten, wenn man von unserer apperzeptiven Tätigkeit absieht, uns als Abbilder unserer Gefühle erscheinen sollen; auch

betrachten wir die Tongestalten ebensowenig als Abbilder von Gefühlen, als wir dann schließlich die in uns ausgelösten Gefühle — wobei wir, wie schon gesagt, nach den Ausführungen Witaseks nur an Assoziation denken können — in uns „aufmerksam betrachten" und so eine „Wahrnehmungsvorstellung" von ihnen bekommen, wie Witasek dann weiter meint.

Aber selbst wenn wir die eben angeführten Einwände außer Acht lassen, so wird doch durch Assoziation die Eigenart des fraglichen Sachverhaltes noch durchaus nicht erklärt. Selbst wenn eine Vorstellung in uns eine andere reproduziert, so sind beide wohl miteinander verknüpft, aber daß nun in unserem Falle die Gefühle in den Tönen „liegen", daß sie von ihnen „ausgedrückt" werden, diese Tatsache besagt mehr als die durch Assoziation zustande gekommene Verknüpfung.

Hier erinnern wir uns nun, daß wir von einer Forderung, die alle Gegenstände an uns richten, noch nicht gesprochen haben. Es genügt nämlich nicht, daß wir oben sagten, die Forderungen eines Gegenstandes riefen in mir ein Streben nach ihrer Erfüllung hervor. Wir müssen dies noch steigern, indem wir sagen, die Gegenstände fordern, daß ich ihnen die vollste Bestimmtheit angedeihen lasse, deren ich fähig bin, sie fordern von mir „adaequat" erfaßt zu werden. Diese Forderung erfülle ich, indem ich die Gegenstände „voll erlebe". Dies volle Erleben nun kann ich einem Gegenstande nur zu teil werden lassen, indem ich ihn mit meinem eigenen Leben erfülle, d. h. indem ich mein Ich in ihm erlebe, indem ich mich in ihn „einfühle". Einfühlung findet unmittelbar zunächst nur innerhalb der Bewußtseinssphäre statt, ich kann mein Ich zunächst nur wieder in einem Ich erleben. Es fordern aber alle Gegenstände dies volle Erleben durch Einfühlung, und so kommen wir schließlich dazu, auch die Wirklichkeit zu anthropomorphisieren, wir reden von „Wirkungen" einer Ursache, von „Kräften" und fühlen uns damit in die Naturdinge ein, erfüllen sie mit menschlichem Leben.

So fühlen wir nun auch die Tätigkeit, welche die Töne bei der ästhetischen Betrachtung in uns anregen, und die sich aus ihr ergebenden Gefühle in die Töne ein, so daß beim Hören tatsächlich für uns die Töne nicht nur bald bestimmter und schneller, bald unbestimmter und langsamer einander folgen; sondern die Töne stürmen in wilder Leidenschaft dahin, sie tanzen in ausgelassenem Jubel daher, und wir selbst tun das zugleich in den Tönen.

Schließlich strahlen aber die ästhetischen Gefühle auf die ganze Seele aus. Das „ideelle Ich", das ästhetisch betrachtet, und das „empirische Ich" des gewöhnlichen Lebens stehen ja nicht getrennt nebeneinander, sie sind tatsächlich nur zwei ver-

schiedene, begrifflich so herausgehobene Seiten eben meines Ich. So finden die ästhetischen Gefühle eine allgemeine „Resonanz" in mir, verwandte Saiten meines Innern klingen an, und auch diese Ausweitung meines Innern fühle ich in den Tönen. Auf dieser Tatsache der Resonanz beruht übrigens auch die Erscheinung, daß eine reife, reich entwickelte Persönlichkeit tiefer ästhetisch genießt als eine unbedeutendere. So finde ich schließlich, wie Lipps sagt: „In den Tönen ein ideelles, eigenes Ich.... dies Ich ist ..... ich selbst, nämlich das in die Töne eingefühlte Ich ....., das in dem ..... Tonganzen eine in sich zum Abschluß gelangende innere Geschichte erlebt". (Aesthetik Bd. I S. 481.)

Endlich wollen wir noch zu einem Einwande Stellung nehmen, den Paul Moos der psychologischen Musikästhetik macht. Seiner Ansicht nach hat die psychologische Musikästhetik wie diese Art Aesthetik überhaupt einen prinzipiell unhaltbaren Standpunkt, sie muß notwendig formalistisch bleiben, da sie den in den Tönen objektiv gegebenen geistigen Gehalt nicht kennt. Dieser tritt, — so lautet die Lehre der philosophisch-metaphysischen Aesthetik, die Moos im Anschluß an Eduard von Hartmann entwickelt, — „als rein geistiges Moment in rein geistige Analogie zu bestimmten Gefühlen und Stimmungen. Diese Analogie wird vom Hörer unbewußt erfaßt und dies geistige Erfassen hat zur Folge, daß jene Gefühle und Stimmungen als ästhetische Scheingefühle in ihm anklingen, so daß er nun mit vollem Recht sagen kann, jene Gefühle, oder vielmehr ihr Ausdruck, sei in den Tönen selbst gegeben, „liege" in ihnen". (Psychologische Musikästhetik, Z. S. der Jnt. Musik-Gesellschaft IX. Jhrg. 1907/08 Leipzig.)

Wir wollen uns nun durchaus nicht denen anschließen, die den metaphysischen Problemen mit halb ironischem, halb verlegenem Achselzucken aus dem Wege gehen, aber wir müssen doch feststellen, daß ein Aufbauen auf zwei Unbekannten, nämlich einmal dem empirisch nicht auffindbaren in den Tönen enthaltenen „rein geistigen Etwas" und dem „unbewußt" mit uns in rein geistige Analogie treten, unserem Begriff von Wissenschaft, als welche wir nur eine empirische gelten lassen können, nicht entspricht. Metaphysischen Spekulationen können wir erst als letzter Ergänzung empirisch erwiesener Tatsachen Berechtigung zusprechen.

Daß nun trotzdem, obwohl wir von dem rein geistigen Etwas in den Tönen nicht redeten, unsere Gefühle doch durch das Tonstück bestimmt sind, das fanden wir, indem wir zeigten, wie durch die sekundären Verstandesforderungen der Natur der ästhetischen Betrachtung gemäß in uns eine bestimmte apperzeptive Tätigkeit mit entsprechenden Gefühlsfärbungen eben „gefordert" und ausgeübt wird.

Die vom Tonstück von uns geforderte Tätigkeit fühlen wir in es ein, wobei wir ebenfalls nur eine auch sonst der empirischen Psychologie geläufige Tatsache zur Erklärung des Sachverhaltes heranzogen.

An dieser Stelle erlaube ich mir noch Herrn Prof. Dr. Richard Falckenberg für die gütige Durchsicht der Arbeit ergebenst zu danken.

Lebenslauf.

Ich bin am 12. September 1887 als Sohn des Rechtsanwaltes Sigmund Büchenbacher und seiner Ehefrau Katharina geborene Haubrich zu Fürth in Bayern geboren, bayerischer Staatsangehöriger katholischer Konfession. Im Herbst 1896 trat ich in das Gymnasium zu Fürth ein und absolvierte daselbst im Juli 1905. Im Herbste des gleichen Jahres immatrikulierte ich mich in Erlangen als Jurist und hörte in den 2 Semestern, die ich an dieser Universität verbrachte, die Herren Professoren Dres. Hensel, Rieker und Siber. Im Herbste 1906 inskribierte ich mich an der Universität München als Jurist, im Sommersemester 1908 daselbst als Phylosoph. Schon vorher jedoch hatte ich mich meiner Neigung folgend, besonders mit Philosophie beschäftigt. In München hörte ich die Herren Prof. Amira, Seuffert, Gruber, Sandberger, Kroyer, Munker, v. d. Leyen, Fischer, am eingehendsten die Herren Prof. Lipps, Cornelius und v. d. Pfordten, denen ich mich zu besonderem Danke verpflichtet fühle.